

Asociación de Historia Contemporánea
Actas del XIV Congreso

DEL SIGLO XIX AL XXI. TENDENCIAS Y DEBATES
(Alicante, 20-22 de septiembre de 2018)

Mónica Moreno Seco (coord.)
Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)



**BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES**
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

Asociación de Historia Contemporánea. Congreso (14.º. 2018. Alicante)

Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018 / Mónica Moreno Seco (coord.) & Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret (eds.)

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 2019 pp.

ISBN: 978-84-17422-62-2

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.

Este libro está sujeto a una licencia de “Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)” de Creative Commons.



© 2019, Asociación de Historia Contemporánea. Congreso

Algunos derechos reservados

ISBN: 978-84-17422-62-2

Portada: *At School*, Jean-Marc Côté, h. 1900.

OTRAS FUENTES PARA OTROS RELATOS. INTERSECCIÓN ENTRE EL ARTE, LA MEMORIA Y LA HISTORIA DE AMÉRICA LATINA

Silvia Ramírez Monroy
(Universidad Complutense de Madrid)

Presentación

Los cambios de paradigmas en el pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX han generado un sinfín de relecturas sobre los procesos de aproximación al pasado y, por lo tanto, algunas consecuencias casi sísmicas en los métodos de investigación de las ciencias sociales. Se han suscitado reflexiones sobre la historia y sus protagonistas; se han abierto debates sobre la pretendida objetividad o la ficción de la narración.

Estos cambios de enfoque relevaban la aparición de nuevos sujetos, atendiendo la importancia de las subjetividades en la construcción del relato histórico, descubriendo nuevas fuentes relacionadas con la experiencia, y motivando el desarrollo de estrategias diferentes de interpretación. De esta manera, la perspectiva excluyente de una historia lineal y única desapareció.

En este sentido, así como lo dice Gadamer:

La conciencia que tenemos actualmente de la historia es fundamentalmente diferente de la manera en que otras veces el pasado aparecía a un pueblo, a una época. Entendemos por conciencia histórica el privilegio del hombre moderno de tener plenamente conciencia de la historicidad de todo presente, de la relatividad de todas las opiniones⁵⁹¹.

El contexto de los países de América Latina así nos lo demuestra. Por ejemplo, en la aproximación que hacemos desde el presente a la historia de los estados represivos del último tercio del siglo XX en Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Colombia o México nos encontramos con narrativas que trascienden la oficial, y que nos permiten ubicar ese sentido histórico en las personas, quienes narran los hechos desde miradas diversas e incluso divergentes, haciendo uso de lenguajes no exclusivamente verbales.

Las secuelas de una revolución frustrada, las consecuencias de políticas económicas de macroendeudamiento y subordinadas a intereses particulares, las tendencias políticas excluyentes, la injerencia extranjera en asuntos locales, la instauración de dictaduras y regímenes autoritarios, fueron todos factores que condujeron a que parte de la población entablara mecanismos para desahogar el inconformismo e intentar incidir de manera consciente en el desarrollo de los acontecimientos y transformaran su narración.

El arte es uno de los escenarios donde tuvo cabida esa reflexión histórica del sujeto y donde podemos encontrar otros relatos de estos años; por esto, el estudio de los productos culturales del pasado desde la disciplina de la historia, así como lo comenta Roger Chartier para el caso de la

⁵⁹¹ Hans-Georg GADAMER: *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 41.

literatura⁵⁹², nos permite relacionarnos con las representaciones colectivas que son moldeadas a través de la palabra o la imagen, y nos lleva a una revisión juiciosa de toda la documentación afín al proceso creativo, a la difusión de las obras y a la recepción de sus mensajes, haciendo aparecer además del artista, escritor o pensador, al espectador/lector y su propio sistema de interpretación, de esta manera aparecen en escena las dinámicas sociales que toman forma en redes de conocimiento o culturales⁵⁹³, a través de las cuales se pueden estudiar los espacios de contacto, los vínculos, la interrelación, el mestizaje de los imaginarios.

Concretamente, en el caso de los países mencionados de América Latina en los años sesenta y setenta, esta aproximación a los sujetos que se hacen visibles y se conectan a través del arte nos permite rastrear la aparición de circuitos de intelectuales y artistas, muchos de ellos jóvenes estudiantes, que incitaron acciones de resistencia involucrando a los espectadores quienes se encontraron con la posibilidad de transitar desde una posición pasiva a una que les permitió manifestar la inconformidad con los regímenes autoritarios y fortalecer los vínculos sociales debilitados por el ejercicio represivo del poder, animando el trabajo colaborativo y comunitario para superar las inclemencias del autoritarismo y dar paso al disenso.

En este sentido, la escena artística se reformuló para responder a una situación social extrema que requería compromiso y valentía, y dio paso al desarrollo del *conceptualismo* definido como:

(...) el último giro de la vanguardia, que se transforma en el/un verdadero (no) estilo internacional y perdurable; en ese sentido post histórico puede ser entendido como una *forma de pensar* (recordando a Jacoby) acerca del arte y sus relaciones con la sociedad. (...) se puede hablar del conceptualismo como una práctica artística crítica, que ya no concibe la obra como objeto de consumo estético o mercantil⁵⁹⁴.

La revisión de estas prácticas artísticas desde la historia, requiere el estudio de nuevos archivos, -a veces personales, comunitarios, no oficiales-, para documentar estos procesos que hoy en día están siendo retomados como muestra de una forma de resistencia, y que se reconocen como auténticas respuestas sociales a contextos locales, aunque sus manifestaciones formales tienen semejanzas en diferentes partes del mundo.

⁵⁹² El historiador francés reconoce que «(...) algunas obras literarias han moldeado más poderosamente que los escritos de los historiadores las representaciones colectivas del pasado. El teatro en el siglo XVI y XVII, la novela en el siglo XIX, se han apoderado del pasado, desplazando al registro de la ficción literaria hechos y personajes históricos, y poniendo en el escenario o en la página situaciones que fueron reales o que son presentadas como tales» (cf. Roger CHARTIER: *La historia o la lectura del tiempo*, Madrid, Gedisa, 2007, p. 40).

⁵⁹³ Algunos de los estudios más interesantes sobre este tema lo podemos encontrar en María Clara BERNAL (ed.): *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*, UniAndes-Connecting art histories. The Getty Foundation, 2015. Esta publicación reúne el trabajo de más de diez investigadores que participaron en un proyecto centrado en el estudio de la relación del arte y la política, específicamente en la «consolidación y expansión del pensamiento en red en el arte latinoamericano», y que se dividió en dos ejes temáticos: Redes latinoamericanas de vanguardia, para estudiar los años veinte y treinta, y, Redes de solidaridad continental: arte, intelectuales y activismo político, para abordar las décadas de 1970 y 1980.

⁵⁹⁴ Soledad NOVOA: «El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia y post vanguardia. Conceptualismo, vanguardia y política», en Pablo OYARZÚN, Nelly RICHARD y Claudia ZALDÍVAR (coords.): *Arte y política*, Santiago de Chile, Universidad ARCIS/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 78.

Gracias a esta apertura de la historiografía desde donde se reconoce hoy en día que *la historia, es una de las modalidades de la relación que las sociedades tienen con el pasado*⁵⁹⁵, pero no la única; es desde donde podemos presentar esta investigación.

En este marco, el reconocimiento de los posibles puntos de intersección entre el arte, la memoria y la historia tiene muchas artistas; esta aproximación no pretende agotar ninguna de éstas, pero sí presentar dos aspectos a tener en cuenta en el proceso de estudio, por un lado el uso de las fuentes provenientes de la escena artística latinoamericana de los años sesenta y setenta con el fin de descubrir otros relatos del pasado desde la perspectiva de las prácticas artísticas con incidencia política; por otro lado, la conversión del archivo en un espacio de construcción de relatos, promovida en cierta medida por las instituciones, pero también, y con mayor potencia, por aquellos que siguen narrando el pasado y configurando la memoria desde los márgenes de *lo establecido*, siendo el arte correo en América Latina, un caso de estudio.

Otras fuentes para otros relatos

Los retos para los historiadores interesados en las prácticas artísticas de estas décadas se incrementan con respecto a la interpretación y lectura de sus fuentes porque, si bien éstas están mediadas por la imagen o la palabra, su esencia se arraiga en el plano de los vínculos, las acciones y el concepto. Asimismo, aproximarse a estas prácticas implica aceptar los vacíos, aquellos a los que en la práctica del historiador tanto se temen, pero que desde el arte cumplen la misión de hacer visible el silencio que implica aproximarse al pasado, y aceptarlo como parte de la memoria.

En esta tarea se debe recurrir a la búsqueda de documentos de naturaleza variable como prensa, anotaciones, diarios personales, cartografías o registros sonoros, fotográficos y audiovisuales, siendo la recuperación de éstos uno de los primeros obstáculos a salvar debido a que sus protagonistas actuaron desde los márgenes artísticos, sociales e institucionales.

Sin embargo, es importante insistir ya que esta aproximación nos permite elaborar otros relatos, el que nos interesa en este caso es el que demuestra la potencia política de la acción cultural, esa que sigue siendo cuestionada por los espacios de poder como una forma de incidir y de transformar.

Como es sabido, el compromiso, la resistencia y la disidencia frente a los regímenes autoritarios de países de América Latina no se expresaron solo en el espacio de acción política en el que se transformó el arte de esos años, y es de interés considerar estos escenarios debido a las similitudes en las formas de actuar y en su combate contra el poder represivo y excluyente.

Al estudiar, por ejemplo, las estrategias de algunos movimientos guerrilleros y los movimientos sociales, encontramos elementos que nos permiten poner de manifiesto el valor de lo simbólico en la construcción de nuevos espacios de lo público⁵⁹⁶.

Si nos aproximamos a las acciones de algunos grupos guerrilleros como el Movimiento 19 de Abril (M-19) en Colombia o los Tupamaros en Uruguay, podemos encontrar que éstos iniciaron su trayectoria reivindicativa con acciones próximas a lo que sería denominado más tarde como

⁵⁹⁵ Roger CHARTIER: *La historia o...*, p. 34.

⁵⁹⁶ Equipo coordinador de la Red Conceptualismos del Sur: «Introducción» en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 13-15.

estrategias conceptualistas del arte, por ejemplo, el M-19 inició su andadura mediante la publicación de anuncios publicitarios en una campaña de expectativa en los diferentes medios de comunicación del país, o en 1974, algunos de sus dirigentes sustrajeron la espada de Simón Bolívar de la Quinta de Bolívar en Bogotá, arguyendo que ésta volvía a la lucha de la liberación⁵⁹⁷, acto en el que participaron posteriormente artistas e intelectuales, custodiándola por algunos años.

Además, hacia 1981, al tomar contacto con el colectivo de artistas mexicanos No-Grupo, invitado a participar en el I Coloquio Latinoamericano de Arte No- Objetual y Urbano celebrado en Medellín (Colombia), el M-19 elaboró la «Agenda Artístico-Política Colombia-83», pensada como una publicación para difundir la situación de violencia que atravesaba el país en medios internacionales. En ésta colaborarían, además de los Grupos mexicanos Proceso Pentágono y Mira⁵⁹⁸, más de 40 artistas y el crítico de arte peruano Juan Acha escribiendo la introducción titulada: «La producción artística antes de la revolución»⁵⁹⁹.

En el caso de los Tupamaros, sus acciones, según Luis Camnitzer:

... se ubican en algún punto entre los *happenings* y los eventos de los medios masivos. Tanto la actividad inmediatamente perceptible como su *memoria* registrada por los medios (o por chismes populares) llevaron a crear un folclore revolucionario donde la meta no era convertir información artística en un tema sociológico o anestesiar la política, sino crear una conciencia política⁶⁰⁰.

En cuanto a la acción de la sociedad civil organizada, es evidente que ésta se desarrolló en el espacio de lo público; y promovió la configuración de redes con el fin de «conciliar una política de la memoria o la denuncia (...) con la necesidad de recomponer los vínculos sociales (...)»⁶⁰¹, porque la incidencia política no se limitaba a la toma del poder, sino que implicó la construcción

⁵⁹⁷ La espada fue devuelta en 1991, en un acto simbólico tras la firma del acuerdo de paz del M-19 con el gobierno colombiano.

⁵⁹⁸ La fuerza de la acción colectiva en la región se vivió en diversos países, siendo México uno de los más representativos. El origen de este fenómeno se encuentra tras la matanza de Tlatelolco en 1968, en la que murieron cientos de estudiantes; a partir de esa fecha, artistas, estudiantes, trabajadores e intelectuales conformaron colectivos artísticos y de resistencia. En 1973 surgió Tepito Arte Acá, fundado por Daniel Manrique y Francisco Zenteno Bujaidar quienes se basaron en los principios del arte social y ejercieron la acción directa en el barrio para armonizar la convivencia y promover el mejoramiento del espacio público y sus infraestructuras. Esta iniciativa, próxima al espíritu de los colectivos chicanos en Estados Unidos, abordó la cuestión de la identidad en comunidades marginales, esto trascendió hacia actitudes contestatarias en torno a las cuales aparecieron más colectivos como El Taco de la Perra Brava que se articularía con el Sindicato de Trabajadores de la UNAM, el Taller de Arte e Ideología que surge en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, El Taller de Investigación Plástica, el grupo Suma, constituido por alumnos del Taller de Ricardo Rocha de la Escuela de Artes Plásticas, Proceso-Pentágono, Mira, Germinal, el No-Grupo, Março o El Colectivo. Esta multiplicidad de experiencias colectivas se convirtió en un fenómeno social y artístico llamado: Los Grupos. Ver: Álvaro VÁZQUEZ: «Los Grupos: una reconsideración», en Olivier DEBROISE (ed.): *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, UNAM-UCA, 2002; César ESPINOSA y Araceli ZÚÑIGA: *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, México, STUNAM-UNAM, 2002. Selección de textos recuperados de internet (<http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava1.htm>).

⁵⁹⁹ Soledad HENARO, Fernanda NOGUEIRA, Paulina VARAS, Francisca GARCÍA y Ana LONGONI: «Internacionalismos», en *Perder la forma humana...*, p. 160.

⁶⁰⁰ Luis CAMNITZER: *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo/Casa Editorial HUM/ Centro Cultural de España en Montevideo y Buenos Aires, 2009, p. 82.

⁶⁰¹ Equipo coordinador de la Red Conceptualismos del Sur: «Introducción»..., p. 14.

de vínculos comunitarios en la que el capital simbólico, expresado a través de recursos visuales, y los mecanismos de comunicación tuvieron un papel central como transmisores de mensajes y aglutinadores de ideas comunes y compartidas.

Esto nos permite observar que las estrategias de acción relacionadas con la clandestinidad, el trabajo colaborativo⁶⁰² y, una vez más, la apropiación de la calle y de diversos sistemas de comunicación fueron la base de la resistencia y el disenso. En el ámbito de las artes, se promovió; la participación del espectador, pasando de la observación a la experimentación, siendo estas acciones interpretadas por el crítico de arte Federico Morais como «emboscadas montadas en intervenciones cotidianas»⁶⁰³.

En este sentido, las prácticas artísticas se vieron incrementadas gracias a la fuerte presencia de colectivos que en diferentes países irrumpieron en la normalidad de los días, alterando abruptamente los ritmos de la gente y las ciudades. Se pueden citar innumerables ejemplos en los que existen algunas constantes tales como la realización de acciones efímeras, el uso del factor sorpresa y de la contra-información, el manejo de medios precarios para la materialización de las acciones, poéticas y simbologías cotidianas resignificadas, entrega del cuerpo como escenario de acción, entre otras.

Estas acciones cotidianas, pero transgresoras, rompieron las barreras del territorio de lo privado y lo público, además, la irreverencia, el desacato y el desafío a la autoridad marcaron la tendencia de aquellos artistas/pensadores que adoptaron una posición difícil, incluso arriesgando su integridad, con el fin de «desmontar codificaciones oficiales»⁶⁰⁴, y crearon una escena de resistencia no solo contra los regímenes gubernamentales sino también contra la misma institucionalidad del arte, e incluso contra los sectores sociales que permanecieron indolentes y cómplices frente a la injusticia, la violación de derechos o la conservación de valores excluyentes⁶⁰⁵.

Este movimiento tuvo como respuesta actos de represión y censura, que forzaron una vez más, el silencio y el olvido. Como ejemplo de esto se puede mencionar el encarcelamiento de algunos

⁶⁰² Estas maneras de creación colectiva se diferencian del trabajo en grupo, ya que requiere una concepción unitaria, ideológica y formal, de todos los participantes, la repartición del trabajo en igualdad de condiciones, tanto cualitativa como cuantitativamente, desaparece la firma sobre el producto final e implica saberes desde los multidisciplinar para sacar adelante las propuestas. En César ESPINOSA y Araceli ZÚÑIGA: *La Perra Brava...*, s. n.

⁶⁰³ André MESQUITA: «Acción en tiempo real», en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 24. Recuperado de internet (www.artcontexto.com/es/ver_revista-18.html).

⁶⁰⁴ Nelly RICHARD: «Arte y política»..., p. 16.

⁶⁰⁵ Un ejemplo fue el Grupo Cucaño, en Argentina, conformado por jóvenes rosarinos quienes en una de sus acciones irrumpieron en misas católicas alterando el transcurso del rito, como protesta por la complacencia de la Iglesia, como institución, al régimen militar. En Ana LONGONI: «Antecedentes. Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80», en *Artecontexto...*, p. 9.

Otro caso, aunque es posterior a las fechas de nuestro estudio, se dio en 2004 cuando se hizo una exposición retrospectiva del artista argentino León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Algunas de las obras expuestas parten de una revisión de la iconografía sagrada católica, y la mirada conservadora de algunos visitantes produjo una reacción violenta en contra de las obras, que se complementó con la realización de una misa en desagravio en una iglesia cercana al Centro Cultural, y la solicitud de la destitución del Secretario de Cultura de la ciudad, por parte de la Corporación de Abogados Católicos. Néstor GARCÍA CANCLINI: «Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía», en Nelly RICHARD (ed.): «Presentación» en *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, Santiago de Chile, Fundación Trienal, 2009, p. 40.

artistas, como el uruguayo Clemente Padín, el secuestro y desaparición del hijo del artista argentino Edgardo Antonio Vigo y la suspensión de cátedra del artista chileno Guillermo Deisler.

De esta manera, como lo señala Ana Longoni, «la vanguardia artística pasó a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventa su lugar en la revolución», y sus protagonistas procuraron *que la obra tuviera un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera*⁶⁰⁶.

Estas estrategias culturales y artísticas disidentes derivaron en modelos de vida alternativos al oficial, en este sentido, en las redes internacionales de intercambio y creación, - conformadas por artistas, editores, intelectuales -, se renunció, en ocasiones, al ejercicio del poder por parte del individuo, y se reemplazó por verdaderos entramados de solidaridad y de conocimiento compartido.

Con la llegada de la democracia a los países del Cono Sur y la paulatina entrada de las políticas neoliberales en la región, la resistencia del arte ya no fue contra una autoridad política, reconocible, corpórea; la resistencia se transformó porque ahora la dependencia con respecto a las políticas culturales de los nuevos sistemas políticos y a la imposición del sistema capitalista endurecido empujó a muchos artistas, creadores e intelectuales a posicionarse, en un espacio donde la aparente libertad y la fragilidad de la reconciliación de sociedades fragmentadas (aquellas que habían sufrido las dictaduras o la represión de los gobiernos conservadores) había debilitado lo público y la crítica se había refugiado en el ámbito privado.⁶⁰⁷

Aun así, la toma de conciencia en estos años permitió comprender que, como lo explica Ticio Escobar, crítico de arte y promotor cultural paraguayo:

(...) Antes que transformar la sociedad mediante afanes retóricos o argumentos expresivos, diferentes propuestas estéticas buscan plantear interrogantes para movilizar los significados de esa sociedad (...) el resorte emancipatorio del arte ya no es considerado monopolio de agentes privilegiados y principio de redención universal y necesaria: diferentes sujetos se autoconstituyen y se expresan en pos de proyectos de emancipación que pueden ser particulares y coyunturales, provisionales y variables; que pueden o no llegar a cumplirse⁶⁰⁸.

De esta manera, no es posible hablar de la historia de las últimas décadas del siglo XX en gran parte de los países de América Latina sin tener en cuenta la acción de artistas, pensadores, intelectuales; y lo más importante, sin considerar el papel de ese público que dejó de serlo y se convirtió en protagonista a través de los vínculos y la acción.

El archivo: una forma de memoria

Para acceder a la memoria y sus silencios, individuales o colectivos, no solo podemos valernos de la oralidad, de los testimonios de quienes guardan los recuerdos de una vida contextualizada en un

⁶⁰⁶ Palabras del artista argentino León Ferrari. Citado por Ana LONGONI: «Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en la Argentina de los sesenta y setenta», en Pablo OYARZÚN, Nelly RICHARD y Claudia ZALDÍVAR (coords.): *Arte y política...*, p. 134.

⁶⁰⁷ Alicia VILLARREAL: «Una construcción desde el lenguaje», en *Ibid.*, p. 295.

⁶⁰⁸ Ticio ESCOBAR: «Arte latinoamericano en jaque», en Rosa María RAVERA. (comp.): *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estética, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 1998, p. 162.

espacio y una época determinados; sino que es necesario hurgar en los armarios y cajones, privados y públicos, para hallar documentación que permita descubrir la manera como han sido vividos, percibidos e interpretados los hechos.

Específicamente para el estudio de las prácticas artísticas y culturales con incidencia social y política en América Latina, es preciso recurrir a la memoria para ubicar sus significados en el devenir de la historia, pero también es necesario reconstruir las acciones a partir de fragmentos y huellas, algunos de éstos están siendo recuperados por diferentes instituciones y también por investigadores interesados en activar de nuevo todo su potencial político, para lo cual se están configurando nuevos archivos⁶⁰⁹. Éstos se deben entender como espacios vivos en permanente construcción que aportan nuevas directrices, a partir de las renovadas unidades de catalogación que abren caminos de interpretación.

Desde el punto de vista del arte, podemos identificar varias formas de aproximación a los archivos. Por un lado, se utiliza la metodología de la archivística para crear (revisar, seleccionar, nombrar, catalogar, dar sentido *a la parte* en medio de un *sistema*); por otro lado, se asume el archivo como fuente para la investigación, pero también un lugar para cosechar imágenes u objetos que pueden ser reutilizados como parte de las obras; y finalmente, el archivo como espacio abierto que debe ser preparado para la reconstrucción de la memoria, a partir de materiales elaborados, intercambiados, recibidos, encontrados, se crea un espacio que guarda y ofrece historias.

El archivo, además, empieza a ser entendido como un medio de comunicación que permite profundizar la relación de la sociedad con el espacio de lo público, en la medida que ofrece conocimiento sobre su pasado y sobre sí misma.

Una de las formas que permite afianzar esta nueva relación es la de la exposición -aquí encontramos un cruce con las formas propias del arte- porque los archivos abren sus puertas y sus fondos se distribuyen en un espacio bajo pautas curatoriales⁶¹⁰; conformando un sistema de organización, en el que las partes que lo componen interactúan y permiten al espectador una lectura propia a partir de los documentos.

Sin embargo, existe una tensión entre la estructura del archivo como tal, y la disposición de sus documentos para ser publicados en formato expositivo. Podemos analizar, por ejemplo, dos muestras realizadas en Madrid: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*⁶¹¹ y *Ulises Carrión. Querido lector no lea*⁶¹², vinculadas a las prácticas artísticas latinoamericanas de los años sesenta y setenta.

En ambos casos encontramos en las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), además de obras, una serie de documentos -recortes de periódico, revistas, diarios

⁶⁰⁹ Una de las experiencias actuales más significativas es la que protagonista la red Conceptualismos del Sur, esta es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Esta Red se funda hacia finales de 2007 por un grupo internacional de investigadores, preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptualistas que tienen lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Definición encontrada en la sección Red Conceptualismos del Sur, de la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur>. Consulta: 30 de marzo de 2016.

⁶¹⁰ Cristina FREIRE: «Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo», en: Cristina FREIRE y Ana LONGONI. (coord.): *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Ed. Annablume/MAC USP/AECID, 2009, p. 207.

⁶¹¹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D. L., 25 de octubre 2011 al 11 de marzo de 2012.

⁶¹² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 16 de marzo al 10 de octubre de 2016, Madrid.

personales, cartas, manuscritos, fotografías privadas, piezas audiovisuales y sonoras documentales, entre otras- dispuestos en las salas en vitrinas cerradas o a lo largo de paredes inmensas, que si bien ofrecían una información ingente no permitía ser procesada por los lectores/espectadores ya que el carácter textual de gran parte de los fondos, implicaba una aproximación lineal, y no simultánea como pasa con la lectura de las imágenes, haciendo necesario más tiempo y condiciones diferentes de aproximación a las ofrecidas por un museo.

Estas dificultades a la hora de exponer los fondos de archivos se vieron compensadas por una programación de actividades complementarias que facilitaron el debate, la reflexión y el diálogo; siendo un avance muy significativo el hecho de que el público pudiera acceder a la información a través de la exposición; pero dejando de manifiesto la necesidad de elaborar estrategias complementarias a la hora de hacer accesibles los documentos.

A pesar de estas orientaciones museográficas que condicionan el acceso al conocimiento sobre lo acontecido en los archivos, las instituciones del *centro* del arte y culturales, aquellas que cuentan con toda la legitimidad artística, social, política o incluso económica, han iniciado desde hace años los procesos de adquisición de grandes archivos personales de artistas que hasta hace algunas décadas eran invisibles para la mirada totalizadora de los centros euro-anglo céntricos.

Concretamente, para el caso del *arte latinoamericano*, se registran movimientos importantes en cuanto a la compra de archivos para engrosar colecciones, en los que se han visto involucrados, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes de Houston (Estados Unidos), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), quienes han activado de manera muy significativa la investigación, definición y reconocimiento del arte latinoamericano, ligado en principio a grandes nombres como Helio Oiticica, Lygia Clark, Ana Mendieta, Cildo Meireles, Luis Camnitzer, entre otros, y que actualmente se ha concentrado en los conceptualismos políticos de finales del siglo XX, apoyando redes de investigadores y de archivos, impulsando exposiciones y convocando congresos y seminarios *ad hoc*⁶¹³.

Las palabras del director del MNCARS expresadas en una entrevista en 2008, reflejan la tensión que surge entre las instituciones, además del papel protagonista que está adquiriendo el arte de creadores de países latinoamericanos, en ciertos espacios:

Hay que trazar otra cartografía del arte del siglo XX, y Latinoamérica es fundamental para España. Se está trabajando en otros museos del mundo (de forma muy agresiva en el Museum of Fine Arts de Houston) para reunir obras y archivos, pero con una actitud «neocolonial», reflejando al *otro* pero sin dejarlo hablar. El archivo en red permite el diálogo y la colaboración con los de Argentina, México, Brasil... Todo digitalizable, copiable, etc.⁶¹⁴

Estas declaraciones pueden tener una doble lectura, por un lado, se puede entender este interés como reflejo de una estrategia, consciente o no, que fortalece los discursos hegemónicos, ya que se está interpretando una realidad, en este caso la del arte latinoamericano, en función del propio contexto -España-; por otro lado, demuestra el esfuerzo que se hace por cubrir vacíos de

⁶¹³ Andrea GIUNTA: «Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina», en *Revista Errata*, n.º 1 «Arte y Archivos», abril, 2010, pp. 20-37.

⁶¹⁴ Manuel BORJA-VILLEL: «Los espacios de libertad hay que ganárselos. El concurso es solo el primer paso», *El Cultural, El Mundo*, 24-I-2008. Recuperado de Internet (<http://www.elcultural.com/revista/arte/Manuel-Borja-Villel/22273>).

conservación y de documentación trascendente para la historia y el arte que se presentan en algunos estados, y de activar los archivos a partir del intercambio de conocimiento.

Este escenario nos lleva a reflexionar sobre el papel de las grandes instituciones y también sobre las políticas de estado con respecto al acervo local.

Si bien el conocimiento aumenta y se perfecciona gracias al intercambio de saberes, expresado en el interés por las realidades y la historia de las sociedades distantes a las propias de los estudiosos o en función de la relación existente entre la historia de un espacio con respecto a otro (España-América, por ejemplo), es preciso garantizar que la elaboración de relatos sobre estos espacios, sobre todo los que aparecen subordinados con respecto a la hegemonía institucional y académica de Estados Unidos y Europa, sea protagonizada por aquellos que guardan una sensibilidad acorde a las necesidades locales; es preciso resguardar las particularidades y sobre todo, fomentar el conocimiento en la sociedad que ha producido la obra o creado el archivo. Separar la documentación del espacio y los protagonistas donde ha sido generada implica un alejamiento con respecto a su historia y su memoria.

En esta medida, es preciso acompañar iniciativas que busquen promover el desarrollo de archivos locales y de conectarlos con su entorno; además, se debe estar atentos para evitar el riesgo de la expropiación del acervo local o la compraventa del mismo, favorecida muchas veces por el vacío que existe en ciertas zonas donde la responsabilidad del estado de preservar la memoria se desvanece.

En sintonía con la necesidad de recuperar otro tipo de archivos que siguen invisibles para las instituciones pero que son necesarios para la investigación y la historia, proponemos recuperar y dar visibilidad a la práctica artística denominada Arte Correo, a manera de ejemplo.

El arte correo consiste en la puesta en circulación de mensajes visuales, textuales, sonoros u objetuales, haciendo uso del sistema de correos, en torno a redes de individuos dispuestos a comunicarse mediante un lenguaje artístico/creativo, que hacen uso de recursos del medio postal tales como timbres, sellos, sobres o tarjetas; y se ajustan o transgreden las condiciones de envío propias del sistema oficial de correos que determinan tamaño, peso, restricciones y prohibiciones⁶¹⁵.

Esta práctica es poco conocida en el mundo institucionalizado del arte, pero desde hace más de 50 años promueve el encuentro de millares de personas de orígenes diferentes, y sus protagonistas han permeado y cuestionado los cimientos del discurso artístico hegemónico a partir de diálogos internacionales y de la inclusión de lenguajes forjados desde los lugares periféricos.

El trabajo del mail art ha permitido poner en conexión múltiples espacios, construir una memoria de manera colectiva e impulsar la existencia de una opinión pública disidente sobre las realidades vividas en países como México, Uruguay, Argentina, Chile o Brasil; y sobrevivir - intelectual y creativamente- a situaciones extremas como el exilio.

Tal es el caso de Clemente Padín, quien reconoce que:

Para los latinoamericanos, y ya somos unos cuantos los creadores que, voluntariamente o impulsados por circunstancias políticas, se ven obligados al exilio, el arte por correo se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de «ciudadanos fallecidos» como ha dado

⁶¹⁵ Silvia RAMÍREZ MONROY: *Cartografías y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el Arte Correo (1962-2001)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

por llamar al escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano⁶¹⁶.

Algunos de ellos arriesgaron incluso sus vidas por mantener la comunicación y movilizar sus ideas, por hacerse presentes en medio del silencio obligado o de la ausencia del exilio, y aquellos que abandonaron las fronteras latinoamericanas y se radicaron en Europa o Estados Unidos se convirtieron en referencia para nuevos artistas migrantes, además, analizaron los procesos que conllevan la salida/llegada de sus países y han ayudado a teorizar sobre el fenómeno de la comunicación, de la importancia de las redes y la vinculación del arte con estrategias sociales y políticas.

En algunos casos, ofrecieron sus espacios -privados o públicos- como centro de recepción de cientos y miles de comunicaciones, que con el tiempo se han convertido en testimonio de una América Latina que se reconoce en el viaje y el encuentro, más allá del territorio.

De esta manera, el arte correo superó el interés por la estética y se convirtió en una estrategia para imponerse a la censura y la violación de libertades; pero también, sustituyó el valor de la exposición por el de la circulación, y se movió entre lo permanente y lo transitorio, lo público y lo privado, lo local y lo global⁶¹⁷.

Por esto, el estudio de esta estrategia cultural, como lo llamara Ulises Carrión⁶¹⁸, implica la revisión de los circuitos, de los mensajes, de los contextos en los que se emiten y reciben, y de los vínculos entre los *mailartistas*, para lo cual es preciso el análisis del intercambio de correspondencia, lo que nos lleva necesariamente a consultar los archivos de los distintos correspondientes. Por ejemplo, para ver envíos originales de los pioneros e históricos del arte correo en América Latina, podemos consultar archivos en México, Madrid o Ámsterdam, porque sus obras volaron hasta estos espacios, y es en los lugares de destino donde completaban su sentido.

Esta dispersión de la información ha dificultado la investigación, especialmente para los pioneros de estos estudios como lo fueron Michael Crane o Ken Friedman, éste último reconoce que el estudio del arte correo conlleva la superación de obstáculos que hacen de éste un campo arduo y complejo, algunos de los cuales han sido, por un lado, la consideración de éste como un arte efímero, por lo que hasta hace algunos años no se reconocía la necesidad de salvaguardar los envíos o en caso de hacerlo, de documentar apropiadamente todas las referencias de autoría, o espacio-temporales, de cada obra o conjunto⁶¹⁹.

Afortunadamente, los protagonistas de estos envíos han guardado gran parte de las obras, en la mayoría de casos lo han hecho en archivos personales, a veces en cajas o estanterías, siguiendo intuitivamente ciertos criterios de clasificación, o simplemente, cuidándolos del paso del tiempo. Sin embargo, algunos han dado un paso más en la conservación de este material y han condicionado espacios para abrir al público su propio archivo o han confiado a instituciones

⁶¹⁶ Clemente PADÍN: «Guillermo Deisler», en: <http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPoesiaVisual/deisler/index.htm>.

⁶¹⁷ Cristina FREIRE: *Paulo Bruscky. Arte, archivo e utopía*, Sao Paulo, Editora de Pernambuco/ Governo do Estado do Pernambuco/ Funcultura Pernambuco e Companhia, 2006, p. 169.

⁶¹⁸ Ulises CARRIÓN: *El arte correo y el gran monstruo*, México, Tumbona, Ediciones/Conaculta, 2013, p. 62.

⁶¹⁹ Ken FRIEDMAN: «Introducción», en: Michael CRANE y Mary STOFFLET: *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, San Francisco, Contemporary Art Press, 1984, pp. X-XI.

públicas los materiales resguardados por décadas⁶²⁰, con respecto a esto podemos citar cuatro casos.

El primero, es uno de los antecedentes más renombrado en cuanto a la creación de un archivo privado pero de acceso libre, que incluía dentro de sus fondos obras de arte correo, es el caso de Other Books and So Archive (OBASA) de Ulises Carrión, artista y escritor mexicano-holandés, creado en Ámsterdam a partir de los años ochenta, al que dedicó los últimos años de su vida, y trabajó recogiendo y agrupando *vestigios de la intensa actividad desarrollada por los artistas marginales del arte que se hallaban distribuidos por todo el mundo*⁶²¹.

En Brasil, Paulo Bruscky fue autor de su propio archivo que ha sido estudiado recientemente por Cristina Freire, quien identificara este espacio como un desafío al mito de la linealidad y el orden, archivo que en la 26.^a Bienal de São Paulo (2004) fue trasladado a una de las salas de la muestra⁶²², alterando el objetivo íntimo inicial y poniendo en tensión el espacio público con el privado, en un escenario laberíntico. El artista buscó a través de su poética ampliar sensibilidades, e impactar de esta manera en las realidades, según sus palabras: «Yo nunca formé parte de un partido político, de un grupo económico o de una facción religiosa porque ser artista ya es de por sí, una actitud política»⁶²³.

En el caso de Uruguay se cuenta con el archivo de Clemente Padín, pionero del arte correo, *performer*, editor y poeta visual, quien decidió conservar el material relacionado con su producción e intercambios artísticos y con su actividad como editor de las revistas de poesía experimental *Los Huevos de Plata* y *OVUM 10*. Su archivo inicial fue constituido por obras enviadas desde diversos países de América Latina y Europa, por correo postal como respuesta a las convocatorias para las exposiciones de Nueva Poesía en 1968, 1969 y 1973, y para el Festival de la Postal Creativa, en 1974, realizado en la Galería U de Montevideo.

Desafortunadamente, los archivos no solo implican suma, multiplicación y acumulación. También conllevan pérdidas y sustracción. A partir de 1973 su archivo sufrió graves bajas por causas de la censura y la represión a la que fue sujeto:

Fue la pérdida de la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía, sepultada en los sótanos de la Embajada de Chile cuando se produce el golpe de Estado de 1973, y, luego, en agosto de 1977, pierdo la totalidad del archivo cuando fui arrestado por las Fuerzas Conjuntas de la dictadura uruguaya. Recién una vez en democracia, en 1984, cuando me levantan la prohibición de recibir

⁶²⁰ Clemente Padín entregó su archivo bajo el régimen legal de comodato a la Universidad de la República (UDELAR) quien asumió su amparo y protección durante tres años, con posibilidad de renovarlo, allí se realizará el inventario y/o digitalización; la obra de Edgardo Antonio Vigo se puede encontrar en parte en MoMA Library Special Collections o en la Fundación Centro de Artes Visuales de La Plata, a la que antes de fallecer Vigo cedió su archivo, que ahora forma parte del Centro de Arte Experimental Vigo; en el caso de Felipe Ehrenberg sus obras se reparten entre la Tate Gallery, de Londres, donde se encuentra gran parte de la documentación sobre la Beau Geste Press, otra en Standford University; también existe obra, en calidad de comodato, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM/Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, en México. Y Paulo Bruscky, cedió a la Biblioteca del Museo de Caracas parte de su archivo de arte correo para que fuera protegido por miedo a la confiscación por parte del gobierno dictatorial de los años setenta, en: Cristina FREIRE: *Paulo Bruscky...*, p. 142.

⁶²¹ Javier MADERUELO: *Ulises Carrión, escritor*, Santander, La Bahía, 2016, p. 244.

⁶²² Fabiane PIANOWSKI: «El arte postal en el arte contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky», *Escáner Cultural*, 3-VI-2007: <http://revista.escaner.cl/node/19>.

⁶²³ Cristina FREIRE, *Paulo Bruscky...*, p. 140.

correo (pues estuve siete años bajo régimen de «libertad vigilada») comencé a rehacer mi archivo⁶²⁴.

Finalmente, para el caso de España, será César Reglero quien pone en marcha el Archivo Museo de Mail Art del Taller del Sol (AMMA-TDS) el único de su naturaleza en el país, en el que se han podido hallar obras de artistas de diferentes continentes, y que ha estado abierto para consulta desde 1998 hasta 2015⁶²⁵; esta iniciativa, cumple una doble función, por un lado, reunir material diverso, especialmente sobre el arte correo y la poesía visual, para su consulta, dispuesto de tal manera que permite a los interesados estudiar sus contenidos; y por otro, exponerla al público, en su doble calidad de obra/documento.

Concretamente, la revisión de los fondos de este archivo nos ha permitido hacer una lectura sobre los vínculos entre artistas de países latinoamericanos y de España, y sobre los principales temas de diálogo, a través del arte y los envíos por correo, verificando de esta manera lo antes dicho, que la actitud frente a lo político y la conciencia histórica no fue exclusiva de ciertos sectores sociales privilegiados o con poder, sino que permeó el ámbito privado de la gente, haciendo que prácticas en apariencia inocuas como el uso del correo postal se convirtieran en «armas» de combate en la definición de nuevos campos simbólicos, que a día de hoy se pueden ver reflejados en ese alto sentido de vigilancia del ejercicio de los poderes.

A modo de conclusión

Para terminar, se puede decir que la narrativa procedente de la escena artística de finales del siglo XX en Latinoamérica permite complementar la visión de la resistencia y la disidencia en los países que sufrieron regímenes autoritarios, y posicionar la acción cultural como una de las estrategias de incidencia política y transformación social en la región en cuanto a su poder para incidir en la manera de entender las relaciones sociales y en los procesos de redefinición del papel de los sujetos en el devenir histórico.

Es así como, la investigación de fuentes y archivos relacionados con la creación y la recepción de las estas prácticas aparece como necesidad, ya no solo de la historia del arte, sino de la historia. Esto pasa especialmente en los contextos en los que la desaparición de la memoria, a partir de los documentos, pero también de la eliminación de sus protagonistas, ha sido sistemática, como es el caso de América Latina.

⁶²⁴ Entrevista a Clemente Padín, realizada por Ana Longoni y Cristina Freire en mayo de 2008, en: Cristina FREIRE y Ana LONGONI: *Conceitualismos do Sur...*, p. 237.

⁶²⁵ El 17 de octubre de 2018, las colecciones de Mail Art de los artistas César Reglero, Antonio S. Ibirico y Salvador Benincasa, custodiados hasta entonces por el AMMA-TDS, fueron donadas al Museo Internacional de Electrografía, Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT) de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM).